QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

29

2014

Aracne

Copyright © MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A–B
00173 Roma
(06) 93781065

ISSN 1971–4858-29

ISBN 978–88–548–8057–3
libro

ISBN 978–88–548–8057–3
versione digitale

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri
23 febbraio 2009, n. 31, dall'art. 7, comma 4:

*Non sono soggetti ad apposizione del contrassegno
né a dichiarazione sostitutiva i supporti allegati ad opere
librarie i quali riproducono in tutto o in parte il contenuto
delle opere stesse ovvero sono ad esse accessori, quali
dizionari, eserciziari, presentazioni dell'opera, purché
non commerciabili autonomanente*

I edizione: dicembre 2014

Quaderni di filologia e lingue romanze
ISBN 978-88-548-8057-3
DOI 10.4399/97888548805732
pag. 37-56

Luca Pierdominici

La Disincarnazione del corpo nelle *Cent Nouvelles nouvelles*[1]

Et n'y a riens dont au vif ne recite,
Soit forme abstracte ou matere concrete[2]

Le *Cent Nouvelles nouvelles*[3], raccolta di storie che riflettono la sensibilità letteraria propria della «generazione Luigi XI[4]», sono spesso state considerate espressione dell'attenzione che si immaginava fosse idealmente riservata al corpo e alle sue manifestazioni verso la metà del XV secolo[5]. Tuttavia, la dimensione «concreta» del corpo, così come la si potrebbe intendere oggi, appare sotto una luce diversa, se la si fa entrare in risonanza semantica con tutte le forme di «astrazione» cui era sottoposta[6].

È noto che le *Cent Nouvelles nouvelles*, come pure altri testi del XV secolo, sono il luogo dove vengono sistematicamente esplorate le risorse espressive dell'ambiguità linguistica, molto praticata all'epoca. Tale ambiguità, che il medio francese rendeva possibile[7], non smette di sedurre il lettore, a cominciare dal titolo. La questione dell'identità tra sostantivo e aggettivo («...nouvelles nouvelles»), rendendo vano ogni tentativo di interpretazione moderna fondato sulla decisione di scrivere la seconda parola con la iniziale minuscola piuttosto che con la maiuscola (*N*ouvelles *N*ouvelles, *N*ouvelles *n*ouvelles), pare irresolubile: in effetti, le due parole sono addizionate, aggiunte l'una all'altra, come spesso capita in medio francese quando si accostano due aggettivi (*ravy, abstrait me treuve en mon deduire*[8]) o due sostantivi (*ire et courroux*) all'interno di un «couplet» quasi sinonimico. Il senso dei due termini si precisa e delinea, generalmente, non nella loro opposizione, ma nella complementarità del loro sommarsi: il significato è dunque a metà strada tra i due. E poiché il titolo della raccolta comporta una identità, la circolarità formale che ne deriva[9] tradisce e annuncia già uno degli obiettivi

della sua scrittura: porre la circolarità del senso, come pure la circolazione delle storie, sotto il segno di un interrogativo fecondo. D'altronde, l'ambiguità rimanda in questo caso all'aspetto morfologico, non solo a quello semantico, e suggerisce una impossibilità: quella di comprendere[10].

In effetti il piacere[11], che il riso sancisce e la carne metaforizza, si lega all'esplorazione delle possibilità offerte da questo linguaggio creativo, attraverso storie nelle quali, come vedremo, la parola performativa comanda spesso l'azione, precedendola (ovvero *sostituendola*): niente di più «astratto», nei territori ben «concreti» del corpo. I piaceri della parola — derivando dalla sottrazione del senso a tutti i livelli (lessicale, ma anche culturale e, nel contempo, sul piano dei valori) e dalla sua sostituzione con la ricchezza di altri significati, pure simultaneamente possibili — vanno di pari passo con la confusione, l'incertezza, a un'epoca in cui si cerca ancora di attingere il significato passando per il significante: *abstraire* significa ad un tempo «séparer» (lat. *abstrahere*) e «astreindre» (lat. *a(d)stringere*), in un accostamento sinonimico rivelatore — e attestato — del participio passato *a(b)strein(c)t* («astreindre»), preso per *abstrait* («abstraire»)[12], che gli impone altresì una sfumatura significativa di «piacere». I due attributi sono presenti nel già citato verso di Robertet: *ravy, abstrait me treuve en mon deduire*. Il «ravissement» è al tempo stesso *deduit* e sottrazione (it. *rapimento*), rimandando alle gioie astratte dell'intelletto.

Il significante, separato dal suo significato, partecipa allora a un processo di «astrazione», in cui il rapporto percettivo e cognitivo tra astratto e concreto è induttivamente rimesso in causa[13]. Tale dinamica isola le parole, le frasi (*abstraire / extraire*)[14], per sottoporle a un processo obbligato, che le avvia a forza sul cammino — o sospinge nella trappola — di nuove reti significanti. Ciò era evidente già nel campo dell'allegoria, dove metafora e personificazione andavano di pari passo per creare immagini concettuali[15]; di fatto, anche in quel caso si era in presenza di astrazione e di «contrainte» (trattandosi della costruzione forzata di nuovi significati a partire da materiali — lessicali, sintattici — e con un linguaggio preesistenti). Ora, l'allegoria vive il proprio crepuscolo alla fine del medioevo[16], mentre le novelle, nel loro manifesto desiderio di aderire al reale[17], modificano l'equilibrio dei significati e dei significanti per restituire una verità letteraria in cui tornano ad apparire nuove forme di allegorizzazione (però, stavolta, sotto il segno della parodia). Le parole, liberate dai legacci retorici dei vecchi linguaggi, agiscono e prendono corpo in questo tipo di discorso, di cui divengono le vere protagoniste. Le parole diventano, in un certo senso, persone.

Si assiste, infine, a un processo di rarefazione, attraverso l'abbandono progressivo o la rilettura dei saperi antichi, cui seguono nuove forme di ridensificazione semantica, che passano attraverso tutte le verifiche e sperimentazioni della lingua dell'epoca[18]. Tale mutazione, che l'evoluzione storica

del francese accompagna e mette in evidenza, s'opera non senza piacere, né senza quell'*éblouissement* che le novelle tentano di esprimere a vari livelli. La rarefazione e la ridensificazione del significato costituiscono la «respirazione», quella segreta palpitazione del testo che fa del corpo il luogo di ogni astrazione.

Leggiamo allora le novelle alla luce di questi concetti, per capire se davvero astrazione e piacere vi vanno di pari passo nei territori linguisticamente pregnanti del corpo. Esso «si disincarna» a vari livelli. 1) *Linguistico*: è possibile interessarsi al «corpo verbale» e alle sue disincarnazioni semantiche, sul piano lessicale e morfosintattico. Le novelle sono un laboratorio della prosa medio francese. I personaggi stessi fanno esperienza del peso delle parole; 2) sul piano *narrativo*: il «corpo fisico» si astrae, si assenta; quando è fatto a pezzi, martirizzato, nascosto, coperto, scoperto e rivestito, le sue rappresentazioni, a metà tra realismo e simbologie fantasiose, riempiono specifiche funzioni narrative; 3) sul piano, infine, dei *significati*: la parola precede l'azione, la impartisce o la sostituisce. Essa può modificare la percezione del reale, con il quale interferisce significativamente. Le sue avventure dicono il cambiamento culturale.

I

L'ambiguità dei significati, praticata sul piano linguistico[19], dipende anche dai processi di astrazione messi in atto. Le allusioni che ne derivano possono ricordare, a volte, quelle di François Villon:

Piano sintetico e micro-lessicale

> La devocion que monseigneur avoit aux sains de sa meschine de jour en jour croissoit, et ne luy suffisit pas de l'amer et servir en cuer seullement, mais d'oroison, comme il a fait cy devant, la veult arriere servir (N. 17, p. 116, l. 45–49).

Il doppio senso di *sains* è esplicitato ad arte in questa frase[20] situata nel «racconto». L'evoluzione accidentale degli etimi latini *sanctus* e *sinus* determina una convergenza formale già nota agli autori del tempo. Il senso vi si astrae in virtù di una specifica e puntuale omofonia:

> «[...] j'ay si grant devocion au saint, et si en ay fait tant de poursuite, qu'il fault que je besoigne» (N. 18, p. 121, l. 51–53);

In questo secondo esempio, tratto dalla novella 18, l'espressione figura all'interno di un «discorso», e, più precisamente, è messa in bocca a un

gentiluomo di Borgogna, pronto a pagare la *chambrière* dell'alloggio parigino dove si è recato perché ella gli accordi la *rien que plus en ce monde* gli è cara (*ibid.*, l. 77):

> Il bailla tous les dix escus contens. Qui fut bien mal content, ce fut nostre homme, qui se pensa, en passant par la chambre et cheminant aux nopces qui trop a son gré luy coustoient, qu'il jouera d'un tour (N. 18, p. 122, l. 62–65).

L'omofonia, praticata «en discours» come «en récit[21]», molto ironica nel caso della *devocion aux sains*, permette nel terzo esempio l'accostamento di parole diverse per creare una concatenazione, dapprima formale, poi logica (in quanto determina una transizione narrativa): l'aggettivo *contens* (lat. *computare*), in *les dix escus contens* (it. *in contanti*: «en espèces[22]»), è foneticamente ripreso dall'attributo *content* (lat. *contentus*), riferito a *nostre homme* nella frase successiva. Il gioco di parole precede o accompagna la logica della storia, organizzandone il discorso e la struttura frastica. La dimensione formale, che rimanda anche allo stile e alla poetica delle novelle, prevale dunque sul loro contenuto: non solo nella giocosità ben nota delle chiose e delle battute finali (si pensi ad esempio a quella che chiude la novella 50, attribuita a La Sale[23]), ma anche in dettagli concreti come questo: *comptant* > *content*[24]. È possibile constatare il ruolo strutturante della lingua, in cui il senso principale o primo si astrae in una dissociazione permanente dei significanti e dei significati, per accompagnare, attraverso transizioni che sono prima formali e solo successivamente logiche, la costruzione del racconto[25]: inoltre, l'ironia sembra ancora più sottile, se si ammette che tale assonanza fa passare una parte dei sèmi da *contens* a *content* (l'uomo, *mal content*, fu anche «mal comptant», cioè «fece male i propri conti», poiché il raggiro annunciato — farsi rimborsare in seguito dalla cameriera, ma anche trarsi d'impiccio — gli riuscirà solo a metà). Si tratta di una forma di astrazione che corrompe il senso e ne devia la storia su altri cammini, obbligati, forzati e, dunque, imprevedibili per il lettore.

Piano analitico e frastico

L'ambiguità e le sue allusioni — talora espresse da parole isolate, che contengono in sé il comparante e il comparato (prima omofonia, autoreferenziale, di *sains*, che invita il lettore a una deduzione), talora orchestrate in una strutturazione degli argomenti attraverso le frasi (seconda omofonia, esplicitata, di *contens>content*, con doppi sensi possibili) — appaiono anche sul piano più analitico delle affermazioni ironiche:

> Advint toutesfoiz, ou car Dieu le permist, ou car Fortune le voult et commenda, envieuse et mal contente de la prosperité de celle belle fille, ou de ses parens, ou de tous deux ensemble, ou espoir par une secrete cause et naturelle, dont je laisse inquisition aux philosophes et medicins... (N. 2, p. 31–32, l. 26) [è la storia della ragazza sofferente di emorroidi].

Antifrasi e ironia, nel loro alternare, vanno nella stessa direzione, poiché il lettore è indotto a interrogarsi sulla verità di ciascuna affermazione[26]:

> Et la nonnain, qui bien par renommée cognoissoit ses oustilz, jasoit qu'elle fust bien courtoise, luy bailla tresdure et aspre response (N. 15, p. 105, l. 19–20).

L'ironia appare nell'esplicitazione della natura dapprima antifrastica e, dunque, inizialmente ambigua del corto sintagma *jasoit qu'elle fust bien courtoise*, il cui più ampio contesto chiarisce il senso e la valenza: qui, si parla del carattere «cortese» della religiosa, che tuttavia rifiuta di concedersi (viene così introdotta una forma di parodia del codice cortese stesso). La contestualizzazione dell'affermazione in quanto subordinata (*jasoit qu'elle fust*), inserita tra frasi che ne precisano la tonalità antifrastica, permette la decodifica dei registri in una successione di passaggi deduttivi, che, suggeriti dal narratore stesso, accompagnano a poco a poco il lettore sulla via della comprensione.

A questo livello, si è in presenza di significati certo imposti (*astreints*), nei quali l'ambiguità cede il passo all'ironia (più trasparente): l'autore non nasconde più ma svela, o suggerisce, il proprio punto di vista sulla religiosa. Il piacere deriva appunto da questa sua connivenza con il lettore, nella quale l'astrazione del senso, orientandone lo sguardo dapprima verso il dettaglio e successivamente verso il contesto[27], è un procedimento che conduce, dall'ambiguità iniziale, legata ai significanti, verso un chiarimento e la definizione — o la scelta — di nuovi significati, inattesi e sorprendenti. La lingua indica tale cammino con l'esempio di astrazioni successive, legate stavolta alla distribuzione argomentante delle frasi, e che sollecitano la sfera cognitiva del lettore. Ancora una volta, la forma accompagna o determina la logica, *precedendola* in una costante verifica dei poteri della lingua.

Tale ambiguità, premessa indispensabile alla mutazione, all'alternativa e alla scelta, è fortemente legata ai giochi dell'astrazione, che comportano uno sviamento (sul piano lessicale e semantico) e una «mise en abyme» (sul piano sintattico e enunciativo). Il lettore è sollecitato e, addirittura, costretto a interrogare o ad estrarre la *senefiance* delle novelle, in un moto di elevazione che è esso stesso rapimento dell'intelletto[28].

II

Guardiamo alla scrittura. L'astrazione, separazione e costrizione assieme, è pure dinamica che genera stupore, il piacere del/nel testo[29]. Si assiste in tal senso a forme di ricerca linguistica.

Coppie di sinonimi, somma di parole

La ricerca del termine esatto passa attraverso la verifica della sua pregnanza semantica, e ciò grazie all'accumulo o all'intersezione sèmica delle parole; tale pratica determina le risonanze formali del titolo, già evocate («...nouvelles nouvelles»), e altre forme di contaminazione:

> «[...] Dieu par moy te commende. Il cognoistra ta fille, et d'eulx viendra ung filz eleu de Dieu et destiné au saint siege de Romme, qui tant de bien fera que a saint Pierre et a saint Paul le pourra l'on bien comparer. Atant m'en vois. Obeys a Dieu». La simple femme, tresesbahie, soupprinse aussi et a demy ravye, cuida vrayement et de fait que Dieu luy envoiast ce message (N. 14, p. 98–99, l. 50–54) [si tratta della «angelica novella»]

La vecchia signora, raggirata da un eremita che le annuncia il buon volere di Dio[30], è *tresesbahie, soupprinse aussi et a demi ravye*. Questa successione di parole, apparentemente ridondanti per il lettore moderno — ma che non si avrebbe torto di cercare di preservare in una eventuale traduzione (sia essa intralinguale, dall'antico al moderno, o verso altra lingua) —, esprime bene la complessità dei sentimenti. Ora, in medio francese, il verbo *surprendre* (lat. *prehendere*) comporta diversi significati, tutti attestati nelle novelle: «être sous l'emprise de», «sous le coup d'un événement inattendu», «être stupéfié(e)[31]». Il senso, evanescente, spinge l'autore a precisare la sua idea con l'aggiunta di altri aggettivi participiali, che evocano il concatenamento causale degli stati sensibili, o d'animo, nella donna: si assiste al rafforzarsi della idea attraverso l'uso congiunto di *tresesbahie, soupprinse...* (i due aggettivi appaiono in intersezione nel punto preciso del loro sèma comune, legato all'«ébahissement», lo stupore). D'altra parte, l'aggettivo *soupprinse*, comportando anche una idea di soggiogamento[32], introduce la conseguenza lineare del «ravissement» (*...et a demy ravie*): la donna è «rapita», presa, priva(ta) di sé[33]. Il suo stato evoca l'estasi delle mistiche, di cui viene proposta una parodia, essendo ella ingannata da un religioso.

Il lavoro sul lessico, considerato nei suoi rapporti con la storia, investe l'ordine sequenziale delle parole: il senso di ciascuna di esse si astrae nella separazione delle sue componenti sèmiche, che transitano da una parola all'altra, lungo la catena di frasi composte di termini accumulati, per esprimere

lo stupore, la costrizione e, infine, il rapimento, in una storia dove si narra un'esperienza, per così dire, trascendente (novella 14). È possibile constatare la ricerca della sfumatura, della «nuance», dunque, ma anche la definizione logica di una successione che rivela il concatenamento delle cause e degli effetti, l'espressione di uno stato evolutivo, ecc. Tale processo, toccando al vocabolario e alla sintassi, costituisce una sorta di astrazione significante di cui alcune novelle, con le loro storie, esemplificano narrativamente, e non senza ironia, l'errabondo incedere.

Ora, stupore e sorpresa (intesa, quest'ultima, nelle sue due accezioni) appaiono spesso associati in situazioni che non sono sempre delle più gradevoli per i personaggi:

> [...] grand doleur luy eust esté, si paour et esbahissement ne luy eussent tollu tout sentement (N. 76, p. 457, l. 90–92) [gli organi genitali di un prete, che si vuole punire, sono presi in un laccio, nel momento stesso in cui egli vorrebbe accordare il suo «strumento» al *bedon de la gouge*].

Nella novella 76, lo stupore, «grand étonnement» (*esbahissement*: lat. *batare*), può provocare una perdita di coscienza, che è una sorta di rapimento, di «ravissement», quando procede dalla *paour* o dal dolore.

> Ceste pouvre fille, autant prinse et esbahie que si a la mort fust adjugée, ne se vouloit accorder nullement qu'on la meist en fasson que son mal fust apperceu, [...] (N. 2, p. 33, l. 57–60) [colpita dalla malattia delle emorroidi, la ragazza non vorrebbe mostrarsi al francescano guercio].

Il contesto ben più ridicolo e falsamente pericoloso della novella 2, sopra citata, mette in risonanza i participi aggettivali *prinse* e *esbahie*, secondo la medesima logica che è alla base della coppia *prinse et soupprinse* attestata nella novella 33:

> Si luy demanda qu'elle avoit a plorer, et a quel jeu elle avoit perdu ses cheveulx? Elle ne savoit que respondre, tant estoit a celle heure prinse, soupprinse. Et il, qui ne se peut plus tenir de executer la conclusion prinse entre son compaignon et luy, luy dist: «Faulse et desloyale que vous estes [...]» (N. 33, p. 239, l. 365–371) [i capelli tagliati sono prova di un tradimento da parte della donna][34].

Da tale giustapposizione deriva la quasi sinonimia di *esbahie* e di *soupprinse*, ma anche di *esbahie* e di *ravye* (lo stupore è mezzo rapimento: vedasi la sequenza *tresesbahie, soupprinse aussi et a demi ravye*, nella novella 14, citata in precedenza).

Altrove, il «ravissement» (il rapimento, inteso nella sua accezione ironicamente estatica), presenta, come conseguenza della sorpresa, una connotazione positiva poiché legata alla gioia e al piacere:

> Et jasoit qu'elle attendist la bataille dont elle mesme avoit l'heure et le jour assigné, si ne s'arma elle que de sa chemise; et en ce point s'en vint a l'huys et l'ouvrit, ou tantost luy vint a l'encontre celuy qui l'attendoit. Il fut tant joyeux et tant surpris, quand il vit sa dame si belle et en si bon point, qu'il perdit force, sens et advis (N. 28, p. 194, l. 97–104) [la *chambrière* della regina, col pretesto di fare entrare la propria cagnolina, apre la porta al suo amante, che però non riuscirà a portare a compimento ciò che ella si aspetta].

Il rapimento (l'uomo perde *force, sens et advis*), in quanto separazione e piacere, metaforizza nella modalità della verosimiglianza, così caratteristica delle novelle (che perseguono un effetto di verità), quella distanziazione del sé che è, pure, una forma di astrazione — o di astrattificazione — del corpo, umano e verbale[35].

Metafore, eufemismi

Il corpo verbale si disincarna anche nel gioco delle metafore e degli eufemismi, nell'espressione ironica del senso che si abbellisce o nasconde per meglio esprimerlo.

A proposito di queste figure di stile e di pensiero[36], che fondano accostamenti simbolici di natura analitica, poiché sviluppati all'interno delle frasi, si può affermare che vi si assiste a una disgiunzione sistematica dei significati dai significanti: infatti, nella struttura frastica dei sintagmi destinati a permettere paragoni dinamici — poiché la metafora è un paragone la cui transizione logica fondante rimane esplicitabile —, il *tambour* non è più un «tambour»; il *bourdon* non è più un «bourdon» (N. 15; N. 86, p. 501, l. 155); vedasi anche «l'encre et le papier...» (N. 23), *ecc.*

Non ripeteremo qui la lista degli eufemismi attestati nelle novelle. Rimandando alla sfera semantica dei diversi mestieri (la caccia, la pesca, la guerra), dei codici noti (cortese, cavalleresco), delle varie attività umane (il torneo, la scrittura, N. 23; la musica, N. 71, ecc.), essi sono stati ben commentati da Jean Dufournet[37].

Basterà constatare che la funzione microlinguistica di ogni parola, isolata all'interno del sintagma a valore comparativo che la risemantizza, la priva del suo significato principale (astrazione) per imporle una deviazione forzata, obbligata, *astreinte*, giacché imposta dall'autore onnipotente nel suo testo:

> Trois, quatre, cinq, six foiz maintint ceste manière de faire envers ceste belle fille, sans ce que le chevalier s'en donnast garde, combien qu'il en oyst la tempeste, mais non sachant que ce vouloit estre, jusques a six foiz qu'il se doubta pour la continuacion. A laquelle foiz, quand il oyt le tamburch et noise des combatans, esracha bandeaulx et emplastres, et rua tout au loing, et vit les deux amoureux qui

se demenoient tellement l'un contre l'autre qu'il sembloit qu'ilz deussent menger l'un l'aultre, tant mettoient et joindoient leurs dens ensemble (N. 87, p. 505, l. 91–102) [un chirurgo fa follie con la cameriera di un cavaliere].

Nella novella 87, raccontata da Monsignor *le voyer*, il tamburo evoca il rumore, la *noise* dell'amore: la coppia di sinonimi insiste sulla dimensione sonora della situazione, che non può certo sfuggire al cavaliere, il cui unico occhio sano è stato bendato dal chirurgo venuto a curarlo. L'atto appare descritto con insistenza, quando invece sarebbe meglio venisse *pensé des lysans que* [...] *noté de l'escripvant* (N. 27, p. 186, l. 147–148)[38]. Tale pudore è solo apparente: l'eufemismo («tambour») prova semmai una ricerca di corrispondenze significanti che snaturano la funzione comunicativa del segno, senza tuttavia impedirla.

Il corpo, al quale si allude, *non c'è*, è assente; mentre le parole, sviate dalla loro sostanza, diventano astratte[39]. I significati vengono evacuati a tutti i livelli.

Si osservano al tempo stesso due effetti di astrazione, diversi ma complementari, per i «comparanti» — significanti priv(at)i del loro significato (l'*escripture*, il «bourdon») — e per i «comparati» — significati allontanati dai loro significanti (le parti del corpo o le loro azioni, alle quali viene fatta allusione). Tutte le parole sono svuotate del loro significato all'interno di frasi e strutture sintagmatiche, che, esse, si complessificano dal punto di vista sintattico, torcendosi analiticamente alla ricerca di nuove modalità espressive (l'evoluzione semantica delle parole investe, insomma, e ristruttura le frasi): non è forse un caso se il ricorso a tali procedure astrattive «informa» soprattutto le parti del testo in cui la storia si fa più pregnante: quelle, cioè, in cui sono narrate le vicende del corpo, che ne diventa protagonista. I modi narrativi e i conseguenti effetti stilistici sembrano rivestire maggiore importanza, agli occhi dell'autore, rispetto agli eventi narrati, ai soggetti e agli oggetti dell'azione — ciò che formalmente si oppone alla poetica stessa del «genere», il quale suppone, se non addirittura postula, la veridicità delle storie: una specie di «legge della relatività» sottomette la materia, che ne risulta deformata, agli arbitrî di queste peculiarità espressive, derivanti dalle esigenze di una narratività rinnovata.

Le parole concrete, a valore prettamente referenziale, restano tali in quanto logisticamente accessorie: sono i cosiddetti *realia*, cioè elementi destinati a porre un contesto o a delineare uno sfondo, ma che, in quanto tali, rimangono elementi di dettaglio, marginali in relazione al filo principale delle storie e, soprattutto, al senso che l'autore intende darne.

L'eufemismo, figura retorica, come pure la metafora, la coppia di sinonimi o l'accumulazione di termini, ad altri livelli (ma vi sono, certo, ulteriori forme di astrazione), provano la necessità o un tentativo di risemantizzazione che

investono *e* il senso *e* la struttura del periodo: si potrebbe studiare allora la costruzione della *senefiance*, vista non solo nella funzione del vocabolario all'interno delle diverse forme retoriche, ma anche attraverso l'ordine degli elementi periodali (ordine delle parole e rispettive risonanze sèmiche legate alla relativa distribuzione e prossimità sintattica)[40].

Il narratore lascia, infine, la parola ai propri personaggi, che, a loro volta, fanno l'esperienza del carattere labile, aleatorio, di ogni mutevole rapporto tra significato e significante; ciò, peraltro, in situazioni il cui controllo spesso sfugge: l'unico potere residuo è eventualmente quello che consente ad alcuni di essi di manipolare la forma, le apparenze.

Questa verifica continua del peso e dell'incidenza della parola sulla realtà, *nel* e *attraverso il* testo, si traduce in giochi d'astrazione in virtù dei quali assistiamo a una vera e propria disincarnazione del corpo «verbale».

III

Bisogna certo considerare anche il corpo «fisico» dei personaggi, come pure il loro modo di muoversi e di agire sul piano degli eventi narrati. Tuttavia, l'atto in sé interessa meno della situazione che lo rende possibile o lo impedisce, guardando, la storia, soprattutto al «prima» o al «dopo», e al significato, sempre imprevedibile, che se ne può estrarre: un significato spesso derisorio (ma a volte no), generalmente determinato da giochi di parole. Le vicissitudini del corpo, nelle novelle, si legano dunque alla parola che le esprime, conferendo sempre — al corpo come alle vicissitudini — tutti i caratteri dell'inconsistenza e della incoporeità.

Le assenze del corpo

Il corpo è spesso isolato, allontanato dalla scena: nella novella 27, una donna fa chiudere il proprio marito in un baule col pretesto di vedere se può esservi contenuto; egli non ne uscirà finché la moglie non avrà avuto modo di intrattenersi con l'amante di turno. Sempre di un baule si narra nella novella 61: un marito vi rinchiude l'amante di sua moglie per mostrarlo ai parenti di quest'ultima e informarli così della sua malizia; ma, nel frattempo, la donna l'ha fatto uscire e ha messo un asino al suo posto. Il corpo, separato, rapito, messo a distanza, s'astrae e dà luogo a una ridicola metamorfosi, che in questo caso evoca una specie di animalizzazione. L'isolamento del corpo o la sua prigionia sono dunque essenziali per la liberazione del senso, fondata qui su un cambiamento inatteso di prospettive.

Il corpo è talora ironicamente smembrato, come nella novella 1, dove si mostra a un marito il sedere della moglie, nascosta sotto le lenzuola del letto

nel quale ella lo ha appena tradito col vicino[41]: una parte del corpo, il volto, viene occultata per mostrarne un'altra, in una specie di ironica inversione che dovrebbe tuttavia comportare il disvelamento dell'identità della donna. Ogni membro vive così una situazione narrativamente isolata da quella delle altre membra, in una sorta di astrazione significante, ancorché poco verosimile, delle singole parti dal tutto — astrazione che, però, riconfigura diversamente l'insieme.

È il caso della novella 48, in cui una donna dà volentieri al gentile «compagnon» che le ha fatto la corte tutto ciò ch'egli le chiede, tranne il suo bacio, poiché è con la sola bocca, *tant seullement*, ch'ella promise al marito «beaucoup de belles choses» (p. 317, l. 74–75):

> Mais mon derriere ne luy a rien promis (*ibid.*, l. 79–80).

Questa dicotomia della bocca e del corpo rimanda ai giochi d'astrazione che fanno di ogni membro il simbolo di una qualità: fedeltà della bocca, infedeltà di tutto il resto. Si tratta di una forma di «allegorizzazione del reale», nella quale può tuttavia leggersi la permanenza, ancorché snaturata, di vecchie modalità funzionali (la tendenza alle risemantizzazioni simboliche, in cui la parte si personifica e, metaforicamente, vive di vita propria).

Nascosto o vestito, il corpo è sempre occasione di una rilettura che rimanda a significati altri, decontestualizza(n)ti: nella prospettiva inversa, la protagonista della novella 49, che si lega logicamente e in successione alla novella precedente[42], offre tutte le parti del suo corpo all'amante. Tali membra sono d'altronde oggetto di una enumerazione:

> «M'amye, a qui est ceste belle bouche? — C'est a vous, mon bel amy, dit elle — Et je vous en mercie, dit il. Et ces beaulx yeulx? [...]» (N. 49, p. 320, l. 47–49).

Questa donna gli concede l'intero suo corpo, tranne il sedere, che ne è la «meilleure partie». Per tale motivo, il marito, che ha visto e sentito tutto, la mostrerà ai genitori, durante un pasto, vestita di un abito *de gros bureau [de] gris*, con, *a l'endroit du derriere, une piece de bonne escarlate, a manière de tasseau* (*ibid.*, l. 82–84). Ironicamente smembrato, quasi sminuzzato, il corpo è rivestito di simboli differenziati, semanticamente connotati in funzione delle diverse parti che essi vanno a ricoprire.

Messo a distanza o riavvicinato, il corpo, quando spiato, è oggetto di attenzioni particolari nei *voyeurs*; spesso il loro tentativo di annullare questa distanza fallisce: avvicinamento e sguardo vanno di pari passo nella forma di attenzione testimoniata dal francescano guercio della novella 2. Questi vorrebbe soffiare delicatamente una polvere curativa sulla parte malata della

ragazza che ha le emorroidi: ancora una volta, il corpo è considerato nelle sue parti «abstraites», separate dall'insieme.

> La pouvre fille, si ne se peut elle contenir, voyant l'estrange fasson de regarder a tout ung œil de nostre cordelier, que force de rire ne la surprint, qu'elle cuida longuement retenir. Mais si mal, helas! luy advint, que ce ris a force retenu fut converty en ung sonnet dont le vent retourna si tres a point la pouldre que la pluspart il fist voler contre le visage et sur l'oeil de ce bon cordelier (N. 2, p. 35, l. 125–132).

La risposta del corpo non si fa attendere e, come una brezza, svia la polvere (che finirà nel solo occhio sano del frate), ma anche il senso della storia.

Il corpo si sottrae, si defila, nelle novelle dove esso tende a assentarsi dalla scena (sarebbero dunque novelle «ob... scènes[43]»?), determinando situazioni che provocano una doppia delusione, nei protagonisti come nel lettore: ciò è vero per la novella 99, già citata, in cui una ragazza cerca di pervenire al godimento di piaceri che anche il marito, un mercante partito da Alessandria, considera ineluttabili. Il chierico, al quale ella ha mostrato il proprio interesse, la prega, col pretesto di avere fatto voto di astinenza, di attendere un po' e la mette a digiuno, affinché possa sentirsi aiutato nella sua pratica. Il risultato sarà che la ragazza perderà l'appetito e capirà la lezione[44]. La novella, applicando la logica della sorpresa, tradisce le aspettative del lettore e quelle della giovane protagonista, la cui storia propone una fine incentrata sulla rinuncia al piacere. Nella novella 28, un caso di impotenza è alla base della delusione subita dalla cameriera della regina: ancora una volta, l'atto è sostituito da una narrazione il cui senso si astrae, separandosi da quello atteso, per la più grande sorpresa del lettore. Il corpo fonde e si assenta, smarrito sulla via poco erotica delle storie raccontate, come quello del bambino di neve, l'«enfant de neige» della novella 19 (ma che non è di neve: l'assenza ne è ingannevole, poiché il corpo, uscito dalla porta, può rientrare dalla finestra).

L'atto è sostituito da un dire sommamente *déceptif* ma positivamente sorprendente[45], dal punto di vista del lettore, mentre la parola può insorgere, nelle diverse storie, a modificare il corso degli eventi: ciò basta a dirne l'*emprise* sulla realtà.

Il peso delle parole e altri incidenti della comunicazione

L'autore conosce l'incidenza della parola e i suoi personaggi, curiosamente, agiscono come per illustrare teorie linguistiche *ante litteram*: relatività della

ricezione, pragmalinguistica, canali della comunicazione, giochi del caso, tutto è già noto. La parola può influenzare l'azione con le sue opacità.

Nella novella 34, una donna dà due diversi appuntamenti ai suoi due amanti: ella ne incontrerà uno mezz'ora dopo aver visto l'altro. Al giungere del secondo, il primo si precipita in soffitta, mentre, all'arrivo del marito, il secondo si nasconde accanto al letto. Il marito, vedendo lo stato delle lenzuola, intuisce l'accaduto e rimette *le procés tout en Dieu, qui est juste et droiturier* (N. 3, p. 245, l. 121). Onde rimproverare *le dyable sa femme* (*ibid.*, p. 244, l. 118), egli pronuncia le parole seguenti:

> «celuy qui est la hault paiera tout.» Et par celuy de la hault il entendoit Dieu, comme s'il voulsist dire: «Dieu, qui rend a chacun ce qui luy est deu, vous paiera de vostre desserte.» Mais le galant qui estoit ou grenier, qui oyoit ces parolles, cuidoit a bon escient que l'autre l'eust dit pour luy, et qu'il fust menacié de porter la paste au four pour le meffait d'aultry. Si respondit tout en hault: «Comment, sire, il souffist bien que j'en paye la moitié; celuy qui est en la ruelle peut bien paier l'autre! il y est autant tenu que moy.» (N. 32, p. 245, l. 126–136).

Il narratore fornisce una spiegazione per ogni argomento del suo personaggio, ciò che permette di chiudere la novella su un gioco di parole. Tuttavia, queste parole — e soprattutto la loro comprensione — non sono il fatto di persone facete che dominino la situazione, bensì sfuggono al controllo dei protagonisti. La fine sottolineatura del narratore (*le galant qui estoit ou grenier, qui oyoit ces parolles, cuidoit a bon escient que l'autre l'eust dit pour luy*) sembra anticipare di più di cinque secoli la pragmalinguistica di Austin («dire c'est faire»), come pure le teorie di Searle (per il quale il contesto detemina la comprensione dei messaggi). Quanto ai personaggi, essi fanno le spese dei poteri della parola, del peso dei significanti liberati da ogni catena, necessaria ma non sufficiente, in una astrazione del loro significato primo che vi introduce, anche, l'indesiderato ruolo del caso (le «hasard»).

Il mancato intendimento di segni, simboli e segnali ricorda l'incidenza dell'apparente — della forma — sul contenuto e può determinare un modificarsi nel corso degli eventi:

> Qui fut bien esbahy, ce fut l'oste. Car il cuidoit que Dieu parlast a luy. Et celuy de la ruelle ne savoit que penser, car il ne savoit rien de l'aultre. Il se leva toutesfoiz, et l'aultre descendit, qui le cogneut. Si se partirent ensemble, et laisserent la compaignie bien troublée et mal contente, dont gueres ne leur chaloit, et a bonne cause (*ibid.*, l. 136–143).

Nella storia 29, una novella sposa emette un grido che attira l'attenzione dei vicini, i quali, secondo locali costumi, portano subito lo «chaudeau»: credono infatti che il marito l'abbia appena deflorata, mentre, in realtà, ella ha messo al mondo un bimbo:

> [...] cuidoient a la verité qu'elle gettast ce cry a la despuceler, comme c'est la coutume en ce royaume (N. 29, p. 198, l. 36–37).

Ciascun segnale si fa portatore di significati linguistici il cui decriptaggio dipende dalla conoscenza di codici che, tuttavia, non sempre funzionano allo stesso modo, ma variano a seconda dei contesti e delle situazioni.

Il senso è liberato in un processo di animalizzazione o di travestimento della parola (si pensi ai belati della *Farce de Maistre Pathelin*), che estende, modulandolo e arricchendolo, il concetto di comunicazione: il ragliare degli asini, l'abbaiare dei cani, le sonorità corporali evacuano nuovi significati, in una totale libertà non sempre controllabile e il cui astrarsi cambia la successione dei fatti, come pure il loro significato. È quanto accade nella novella 18:

> [...] le courtois gentil homme, tenant lieu de bahu sur le doz de celle qui sur son ventre l'avoit soustenu, laissa couler ung gros sonnet, dont le ton et le bruyt firent l'oste eveiller, et demanda assez effrayement: «Qui est cela? — C'est vostre chambriere, dist l'escuier, qui me porte rendre ou elle m'avoit emprunté.» A ces motz, la pouvre gentil femme n'eut plus cueur, puissance ne vouloir de soustenir son fardeau desplaisant (N. 18, p. 124–125, l. 137–145).

Mentre il peto della novella 2, già ricordata, non riempie alcuna funzione comunicativa, questo provoca conseguenze inattese. Il corpo vi si astrae in una separazione imprevista, ma essenziale, del contenuto dalla forma: se le parole cambiano talvolta significato — e il narratore, consapevole di ciò, mette tale possibilità al servizio della narrazione —, altre sonorità assumono un senso non voluto (sia le doppiamente articolate che quelle che non nascono come tali).

Le novelle sospingono dunque il corpo, umano e verbale, lungo la via perigliosa di una ricerca perpetua, nel solco di una cultura e di tradizioni che queste storie figurano o alle quali alludono, per metterle linguisticamente alla prova: la ricostruzione del senso passa attraverso tali continue verifiche, determinando ciò che potremmo chiamare la «palpitazione del testo»: un respiro fatto di rarefazioni seguite da nuove densificazioni semantiche.

*

Forse è proprio questa tensione tra astratto e concreto — categorie linguistiche, cognitive e culturali — ad informare i testi per produrre la *senefiance*. Le loro risonanze investono e modellano la cultura del tempo — filosofica, teologica, cortese e cavalleresca (sempre soggiacenti e di cui, all'occorrenza, viene praticata la parodia) —, per mostrare una percezione rinnovata

del reale: ciò si legge nell'esplorazione creativa delle possibilità e virtualità offerte da questa lingua in piena evoluzione che è il medio francese. Parole succose, rotonde, dicono l'assenza della carne, percorrendo, tale paradosso, cammini inversi rispetto a quelli della Creazione: infatti, se all'inizio *verbum caro factum est*, ora accade proprio il contrario. Nelle novelle la carne si fa verbo, testimoniando la vanità prometeica di un percorso *à rebours*, blasfemo, sulfureo[46]. La separazione del significante dal significato spezza l'atomo dei segni, in una esplosione testogenetica dove l'astrazione, nel suo senso principale, va di pari passo con la sottrazione, la costrizione, i rapimenti di ogni stringente rigenerazione significativa (e con tutti gli altri piaceri della lingua): la *nouvelleté* programmatica delle novelle appare allora in questa capacità di «mentir vrai», di creare la parvenza del «concreto» con parole spogliate della loro carne, in un gioco che, prima di Rabelais, fa dell'*acteur* il primo «abstracteur» (come Alcofrybas Nasier), che pesa e soppesa, annusa e odora.

Note

[1] Il presente lavoro è la versione italiana del contributo proposto al convegno internazionale sulle *Cent Nouvelles nouvelles*, organizzato il 20–21 ottobre 2011 presso l'Università di Dunkerque da Jean Devaux e Alexandra Velissariou. Lo offriamo qui a una prima lettura, in attesa di vederne pubblicata, negli Atti, la versione originale in lingua francese.

[2] Cfr. Georges CHASTELAIN, Jean ROBERTET, Jean DE MONTFERRANT, *Les douze dames de rhétorique*, éd. D. COWLING, Genève, Droz, 2002 (*T.L.F.*, 549), p. 142.

[3] Cfr. *Les Cent Nouvelles nouvelles*, éd. Fr. P. SWEETSER, Genève, Droz, 1996 (1ère éd., 1966) (*T.L.F.*, 127).

[4] Cfr. i numerosi studi di J. DUFOURNET — evocheremo al momento solo le sue *Dernières recherches sur Villon*, Paris, Champion, 2008 —, dove egli ricolloca alcune manifestazioni letterarie in quella che chiama, a giusto titolo, la «génération de Louis XI».

[5] Per spiegare tale letteratura, si è spesso invocato il carattere lubrico del dedicatario e principale narratore della raccolta, il duca di Borgogna Philippe le Bon, molto sensibile ai «piaceri della carne», come ricorda Georges Chastelain. Noi stessi ci siamo interessati alle avventure del «Corps dans les *Cent Nouvelles nouvelles*», in un articolo pubblicato la prima volta nei *Quaderni di filologia e lingue romanze*, ricerche svolte nell'Università di Macerata, terza serie, 7 (1992), pp. 95–161, poi ripreso ne *La Bouche et le corps*, Paris, Champion, 2003; J. DUFOURNET è tornato sull'argomento ne «Les leçons du corps et du rire dans les *Cent Nouvelles nouvelles*», in *«Comme la lettre dit la vie». Mélanges offerts à Michèle Perret*, dir. D. LAGORGETTE et M. LIGNEREUX, *Linx*, n° speciale, 2002, p. 121–129; N. LABÈRE, infine, ha giustamente commentato la nostra prospettiva iniziale nei «Préliminaires» del suo grosso libro, *Défricher le jeune plant*, Paris, Champion, 2006, p. 10, n. 3 et p. 12, n. 4. Non è possibile prendere alla lettera le rappresentazioni del corpo e il ruolo che gli si presta in queste opere per farne l'espressione quasi documentaria dei costumi di un'epoca. Su corpo e sessualità, si vedano B. RIBÉMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007, e anche J. LE GOFF, N. TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen âge*, Paris, Liana Levi, 2003.

[6] Avviamo qui una rilettura delle novelle fondata sul rapporto, postulato come esistente, tra le nozioni di «concreto» e di «astratto» (in particolare sui giochi dell'astrazione nelle novelle, dove tutto sembra invece concreto, corporeo), evocando altresì qualche pista di ricerca: in effetti, l'argomento, che sollecita categorie a cavallo tra letteratura, linguistica, semantica, filosofia e antropologia, ci sembra vasto e richiederebbe un saggio ben più corposo.

[7] La lingua del XV secolo, importante approdo di un processo evolutivo che conduce dal «sintetico» all'«analitico», si caratterizza per la sua ricchezza e varietà, aspetti ancora tutti da esplorare, sul piano morfo–lessicale e su quello sintattico. Tra l'altro, è la struttura della frase complessa a permettere una riorganizzazione espressiva del senso, come gli studi di semantica e di morfologia di posizione fanno apparire.

[8] L'espressione, che ha ispirato il presente contributo, è un verso di Jean Robertet (questi dichiara la propria umile sottomissione a Chastelain) e riassume una prospettiva utile alla lettura delle *Cent Nouvelles nouvelles*, in cui astrazione e rapimento vanno a braccetto secondo reti concettuali ben attestate nel XV secolo. Cfr. Georges CHASTELAIN, Jean ROBERTET, Jean DE MONTFERRANT, *op. cit.*, p. 176; cfr. anche Georges CHASTELAIN, *Œuvres diverses*, publiées par K. de LETTENHOVE, vol. 7, Bruxelles, Heussner, 1865, p. 180, consultabile sul sito internet http://books.google.fr/ (ricerca del testo per parole chiave o per sintagmi: *ravy, abstrait me treuve*); S. GEONGET commenta queste stesse parole, che appaiono quasi identiche nel *Tiers livre* di Rabelais, e evoca Robertet nella sua opera *La notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006, p. 429–430: *Esprit abstraict, ravy, et ecstatic, / Qui frequentant les cieulx, ton origine, / As delaissé ton hoste et domestic, / Ton corps concords, qui tant se morigine [...]* (cfr. *«François Rabelais à l'esprit de la royne de Navarre»*, l. 4–7, in François RABELAIS, *Le Tiers Livre*, éd. M. A. SCREECH, Paris–Genève, Droz, 1995 (1ère éd., 1964) (*T.L.F.*), p. 2).

[9] Il rumore e l'interferenza sèmici delle due parole, poste in risonanza ancorché identiche, fanno apparire la pienezza di un progetto letterario di cui sono suggerite, sin da subito, la complessità e la densità.

[10] L'ambiguità linguistica è legata all'apertura del senso, ma anche alla molteplicità delle forme che esso può rivestire, rispondendo con pertinenza al disegno letterario delle novelle, in un discorso circolare che conduce, come pare, *du pareil au même*.

[11] Piacere inscritto nel programma poetico delle novelle. Torneremo più avanti sul concetto.

[12] Prova indiretta di questa confusione, o di questo accostamento semantico, è forse la restituzione della grafia –b–, iperetimologica, che appare a volte nelle grafie di *a(b)streint*.

[13] Le categorie del «concreto» e dell'«astratto», in relazione alla natura delle parole, non erano affatto sconosciute nel XV secolo, come testimonia tra l'altro la *Somme abregiet de theologie*, musée Condé, ms. fr. 130. Cfr. la trascrizione inedita di Chr. MICHLER, *Wissensliteratur im Mittelalter*, 25 (Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 1996), come citata dal *Dictionnaire du Moyen Français*, DMF, in rete su http://www.atilf.fr/dmf/, ATILF–CNRS & Nancy Université: cfr. articolo «abstraire».

[14] Il processo d'astrazione può avvenire a diversi livelli: 1) quello dei significati e dei discorsi: *En abstraction il convient estre deux choses, c'est a sçavoir universel et particulier; le particulier dont l'abstraction se fait, le universel qui se abstrait* (cfr. *Somme abregiet de theologie*, *op. cit.* a partire dal DMF, in rete su http://www.atilf.fr/dmf/); d'altronde: *La tierce proprieté de l'homme est de speculer par haulte consideracion de l'entendement les choses espirituele*s, abstraittes *des sens et de toute matere corporele et temporele* (*ibid.*, f° 85, v°); 2) quello delle parole: *[...] noms qui sont moyens entre* abstract *et concret comme lumiere de lumiere. Item ce nom sapience, combien que pas n'est* abstract, *c'est a dire de signification* abstracte *pour estre par lui sans estre conjoinct avec substance ou suppost substanciel, toutevoies par coustume de parler puet estre prins comme* abstract (ibid., f° 153). Ora, questa cultura filosofica e teologica è in filigrana nelle novelle, che ne propongono implicitamente una applicazione e una messa alla prova generatrici di movimento narrativo: è quanto avevamo suggerito per la rappresentazione dinamica delle passioni aristoteliche in «La Doulce rage des passions dans les *Cent Nouvelles nouvelles*»: cfr. L. PIERDOMINICI, *Les Passions du Mot. Études de littérature du XV^e siècle*, Fano, Aras Edizioni, 2009 (P.B.S.M.R., 1), p. 109–134.

[15] Il corpo si colloca evidentemente al centro, nel cuore, del discorso allegorico, dove è oggetto di smembramenti e ricomposizioni, nonché di enumerazioni che ne risemantizzano *e* le parti *e* l'insieme. Si può leggere al riguardo F. POMEL, É. GAUCHER–RÉMOND, «Le corps allégorique et emblématique», *Cahiers Moyen Âge & Renaissance* — CAMAREN, 3, 2010, p. 89–109. Sull'enumerazione, vedasi M. JEAY, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e–XV^e s.)*, Genève, Droz, 2006. Nelle novelle, smembramenti e ricomposizioni, anche al di fuori del discorso allegorico propriamente inteso, si prestano con umorismo allo sguardo malizioso del narratore, che spinge il corpo sulla via di una ironica risemantizzazione, secondo la logica paradossale di una (in)verosimile «allegoria del reale».

[16] Pensiamo qui a testi tardivi, come *Le livre du cuer d'amour espris*, di René d'Anjou, in cui il discorso allegorico si adatta, con tutta la malinconia dei suoi artifici delicati, alle esigenze, molto sensibili in questo nobile scrittore, di una rilettura del passato alla luce del presente.

[17] Per i caratteri formali della novella in quanto «genere letterario» (brevità, veri(dici)tà, novità, carattere recente e sorprendente, ecc.), ci si riferirà ai numerosi lavori di R. DUBUIS, a cominciare dal suo studio fondativo, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Lyon, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

[18] Sarebbe forse una prima forma di illustrazione della lingua francese, quella alla quale le novelle ci invitano? Il «genere» avrà grande successo nel XVI secolo.

[19] Cfr. J. DUFOURNET, «Les formes de l'ambiguïté», in *Villon: ambiguïté et carnaval*, Paris, Champion, 1992 (*Unichamp*, 35), p. 55–101, in cui lo studioso si interessa anche alle *Cent Nouvelles nouvelles*.

[20] L'allusione, di una trasparenza che non ricorda molto i falsi pudori dell'eufemismo,

gioca anche sull'opposizione del davanti e del didietro. Cfr., al riguardo, il fine articolo di Y. Foehr-Janssens, «Pour une littérature du derrière: licence du corps féminin et stratégie du sens dans les trois premiers récits des *Cent Nouvelles Nouvelles*», in *«Rien ne m'est seur que la chose incertaine». Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks*, dir. J.-Cl. Mühlethaler et D. Billotte, Genève, Slatkine, 2001, p. 277–291.

[21] È importante osservare i nessi che si instaurano tra le forme di ambiguità presenti «en discours» e quelle attestate negli enunciati «en récit», distinguendole per vedere come l'autore, attraverso la parola dei propri personaggi, riveli certe pratiche linguistiche ed espressive del proprio stesso testo (non a caso percorso, quest'ultimo, da un «effetto di oralità»). Per la linguistica dell'enunciazione, partiamo evidentemente dai lavori fondamentali di É. Benveniste, pensando alla sua celebre distinzione «histoire/discours», ripresa in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1991 (*Tel*). Questa prospettiva fu applicata da M. Perret, nel corso dei suoi seminari di D.E.A. tenutisi durante l'a.a. 1991/92 presso l'Università di Paris X-Nanterre, alla analisi dei testi antichi in prospettiva narratologica. Alcuni nostri studi di quel tempo sono stati influenzati da tale prospettiva (e cogliamo l'occasione per ringraziare, ora, Michèle Perret, ma anche A. Velissariou, che ha fatto un uso giudizioso dei nostri lavori sullo stile diretto, indiretto e indiretto libero, nella sua bella tesi *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les «Cent Nouvelles Nouvelles»*, Paris, Champion («Bibliothèque du XV^e^ siècle» 77), 2012). Infine, per la linguistica dell'enunciazione, disponiamo oggi, naturalmente, di tutti i lavori, di ricerca o di sintesi, di D. Maingueneau.

[22] «Payé sur le champ». Cfr. il *Lexique des* Cent Nouvelles nouvelles, di R. Dubuis, in rete su Internet nel *Dictionnaire du Moyen Français*, DMF, http://www.atilf.fr/dmf/, ATILF-CNRS & Nancy Université: *[...] ne fut pas si beste [...] qu'il ne le vendist a bons deniers contens pour en faire ung esclave* (N. 19, p. 129, l. 119–114) [si tratta della storia del «bambino di neve»].

[23] In sostanza, nella novella si deve capire chi, tra un padre e un figlio, abbia il diritto di *ronciner* la madre dell'altro... (N. 50, p. 325–326, l. 51–57).

[24] Il denaro è presente nelle novelle, dove la gioia del *raccontare* è vicina a quella del *contare*. Il tema del mercantaggio e del denaro è stato affrontato con finezza da C. Azuela, durante il convegno internazionale di Dunkerque sulle *Cent Nouvelles nouvelles* dell'ottobre 2011.

[25] Questa transizione discorsiva, quasi portata dal gioco fonetico, non può non ricordare l'uso strutturante dell'omofonia *foi/foie*, che permette di orchestrare, nel *Testament* di François Villon, il passaggio dalla *«Ballade pour prier notre dame»* (refrain: *en cette foi je veuil vivre et mourir*, v. 909) alla ripresa della ottava successiva (*ne cœur ne foie*, XC, v. 911): il gioco del significante, introducendo accessoriamente una corruzione dei significati, presiede alla organizzazione argomentativa, logica e testuale del poema. Ciò ricorda l'*emprise* della lingua, di cui solo i poeti e gli scrittori padroneggiano le risorse senza soccombere ai suoi automatismi, sulla creazione artistica e sulla costruzione del pensiero.

[26] Occorre distinguere antifrasi e ironia, poiché l'antifrasi, più ambigua, introduce un dubbio circa la verità dei significati patentemente espressi, mentre l'ironia, nei suoi giochi di distanziazione, porta con sé il disvelamento progressivo dei punti di vista. Ciò costringe il lettore, durante la sua lettura, a operare una serie di astrazioni significanti, che, tra l'ermeneutico e l'euristico, passano per un costante ritorno sul testo. Circa l'ironia nelle novelle, interessante è stato il contributo, ricco e denso, presentato da E. Miñano al convegno di Dunkerque (2011).

[27] Si passa ugualmente dal particolare al generale, o universale: cfr. le definizioni e spiegazioni già fornite sul verbo *abstraire* nella *Somme abregiet de theologie*, *op. cit.*, vedere sopra, nota 14: *[...] universel et particulier; le particulier dont l'abstraction se fait, le universel qui se abstrait*.

[28] Per fare ciò, si sollecita la sua facoltà estimativa (ragionamento aristotelico, necessario alla comprensione: vedasi l'evocazione ironica di questa facoltà, e di tutte le altre, in Villon, particolarmente nel suo celebre mancamento, alla fine del *Lai*), ma anche la contemplativa, in una sorta di mistica della lettura. Christine de Pizan scrive: *Par les escriptures, qu'y vy, / Mon esperit y fu ravy / Et astract, si que supposay / D'elle, ainsi qu'icy le posay* (cfr. *Le Livre de*

mutacion de fortune, éd. S. Solente, Paris, A. et J. Picard, 1959, (*S.A.T.F.*), t. 2, p. 104). La lettura (*les escriptures qu'y vy*), momento di una divisione, di un «partage» ideale (*supposay / [...], ainsi qu'icy le posay*), determina una elevazione dello spirito, idealmente separato dal corpo (*astract*), in un moto che forse è fonte di piacere (doppio senso della parola *ravy*, messa in coppia con *extase* da Robertet). Ora, sempre in Christine de Pizan, la *contemplacion* rappresenta lo stato caratteristico del «ravissement»: *en cel estat est le perfait contemplatif souventes fois tellement ravy que il semble que il ne soit mie en soy meismes, et la consolacion, doulceur et joye que il sent adonc ne pourroit estre racomptee ne nulle aultre joye mondaine ne pourroit estre a celle comparee* (*Id.*, *Le Livre des trois vertus*, éd. C. C. Willard, E. Hicks, Paris, Champion, 1989 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 50), p. 23). Certo, piaceri e contemplazione, potendo essere messi in relazione con la lettura, assumono un significato differente in Christine e per i lettori delle novelle, dove a volte si parla di *contemplacion*. Leggiamo infatti nella novella 12: *estant en ceste gracieuse contemplacion, dist de rechef: «Saincte Marie, et que je voy de choses!»* (N. 12, p. 90, l. 95–97). Anche Villon parla di *contemplacion*, ma... *sous les courtines* (*Testament*, CXVI, v. 1163–1165). L'atto stesso di leggere le novelle può costituire, chissà, nel pensiero e nelle intenzioni del narratore, uno sviamento ironico del senso mistico che Christine presta alla lettura: la conseguenza, a seconda del genere della stessa, non potrà non attraversare fasi di estasi, di elevazione, nel lettore che restituisce, così, tutto il loro corpo alle astrazioni della parola.

[29] Il piacere, che l'autore condivide col proprio lettore, è implicito nel processo di astrazione e rapimento, quando esso si lega alla produzione e alla ricezione della parola. I versi di Robertet sembrano illustrare una verità linguistica *ante litteram* e che si può, certo più prosaicamente, applicare anche alle novelle: *Frappé en l'oeil d'une clarté terrible, / Attaint au cuer d'eloquence incredible, / à humain sens difficile à produire, / Tout offusqué de lumiere incendible / Oultre perchant de ray presque impossible / Sur obscur corps qui jamais ne puet luire, / Ravy, abstrait, me treuve en mon deduire / En extaxe, corps gisant à la terre, / Foible esperit, perplex à voie enquerre / Pour trouver lieu et opportune yssue / Du pas estroit où je suis mis en serre, / Pris à la retz qu'amour vraie a tissue* (Jean Robertet, *Œuvres*, éd. M. Zsuppán, Genève, Droz, 1970 (*T.L.F.*, 159), p. 128). Tutta questa cultura filosofica, soggiacente alle novelle, costituisce, senza essere veramente volta in derisione, la base ideologica della loro scrittura: «abstraction»/«ravissement», fonti e occasione di piacere, sono uno stato e una condizione «generatori di parola» (*eloquence incredible*). Gli scrittori si rappresenterebbero forse in questi termini i piaceri e le causalità dello scrivere? Le novelle interrogherebbero, in tal caso, il senso di questi stati e quello delle parole usate per esprimerli.

[30] Di fatto, l'eremita le si rivolge con una formula, *«[...] Dieu par moy te commende»*, degna piuttosto di un esorcismo.

[31] Cfr. l'articolo «surprendre» nel *Lexique des Cent Nouvelles nouvelles*, di R. Dubuis, in rete nel DMF, http://www.atilf.fr/dmf/, ATILF–CNRS & Nancy Université.

[32] Altrove, si incontra la coppia sinonimica *prinse et soupprinse*: *Elle, qui estoit prinse et soupprinse, vit bien que le refus n'estoit pas de saison* (N. 46, p. 309, l. 121–122). In questo caso, abbiamo un gioco di parole fondato su significanti legati allo stesso paradigma morfo–lessicale: il participio passato *prinse* suggerisce il fatto che la donna è stata *saisie*, presa, mentre il participio passato *soupprinse* rafforza la stessa idea (mediante una risonanza fonetica), introducendovi altresì il sèma della stupefazione (è una espansione sèmica del primo termine). Ad ogni modo, la donna, *prinse et soupprinse*, non pare volersi sottrarre a quanto l'attende: ella *[...] fut contente que le [fruictier] fist ce que frere Aubry avoit laissié en train* (*ibid.*, l. 123–124).

[33] Il *ravissement* comporta (in francese nel senso figurato; in italiano — cfr. «rapimento» — anche in quello proprio) una separazione, una distanziazione da — e del — *sé*, che ricorda le dinamiche filosoficamente evocate da Christine de Pizan o da Jean Robertet (cfr. sopra, le nostre note 28 et 29). Si legge nella novella 99: *Tant fut desiré et actendu qu'il vint; et ainsi que elle l'appercevoit venir de loing, montoit et descendoit de sa chambre, alloit et venoit maintenant cy, maintenant la, tant estoit esmeue qu'il sembloit qu'elle fust ravye de son sens* (N. 99, p. 571–572,

l. 530–534) [una donna aspetta l'arrivo del giovane chierico che ha mandato a chiamare, ma non sa che questi la farà digiunare per raffreddarne l'ardore].

[34] Sulla coppia di participi *prinse et soupprinse* vedere anche la nostra nota 32.

[35] Mancano, nelle *Cent Nouvelles nouvelles*, attestazioni del paradigma morfo–lessicale legato a *abstrahere* (ora, *abstract*, *abstracte*, *abstraent*, *abstraicte*, *abstraictes*, *abstrainct*, *abstraire*, *abstrait*, *abstraite*, *abstraittes*, *abstrayez*, *astrait* sono le dodici forme attestate per questo verbo nel DMF), ma, come abbiamo visto, le stesse parole appaiono in altri testi in coppia con *ravy*, ciò che giustifica, probabilmente, una ricerca del secondo termine nella raccolta di novelle, avendone ben presente questo specifico significato (sèma della «separazione»). Pure mancano, nelle nostre novelle, forme del paradigma morfologico legato a *adstringere* (*abstraindre*, *abstreindre*, *abstrain(c)t(e)*, *abstrains*, ecc.), ma, in alcuni casi, i verbi legati a *prehendere* si possono considerare appartenenti allo stesso paradigma semantico (cfr. nostre precedenti citazioni).

[36] Gli eufemismi sono stati studiati spesso e la bibliografia al riguardo è vasta. Basti ricordare che l'Università di Berna, ancora di recente, ha consacrato loro un convegno («L'euphémisme revisité. Nouvelles perspectives pragmatico–discursives», il 2 e 3 settembre 2010).

[37] «Les leçons du corps et du rire dans les *Cent Nouvelles nouvelles*», art. cit.

[38] Michèle Perret ha dedicato un articolo a questo argomento in un volume offerto a Jean Dufournet poco prima che ci lasciasse: cfr. M. Perret, «Le *sorplus* ou le non–dit de l'amour», in *«Ravy me treuve en mon deduire»*, dir. L. Pierdominici et É. Gaucher–Rémond, Fano, Aras Edizioni, 2011 (*P.B.S.M.R*, 2), p. 227–245.

[39] Si può pensare al fatto che le parole, i nomi *[...] sont moyens entre* abstract *et concret*; pertanto un termine è «astratto», può cioè considerarsi tale, quando, *de signification* abstracte, *pour estre par lui sans estre conjoinct avec substance ou suppost substanciel* (*Somme abregiet de theologie*, *op. cit.*).

[40] Lo abbiamo suggerito tramite qualche esempio legato ai campi dell'astrazione e del *ravissement*. Di fatto, bisognerebbe dedicare uno studio più approfondito, basato su un vasto *corpus*, alle relative distribuzioni sèmiche all'interno delle accumulazioni e sequenze di parole; si tratta di una questione di linguistica a metà tra lessicologia, semantica e strutture della frase complessa in medio francese.

[41] Cfr. Y. Foehr–Yanssens, art. cit.

[42] Il motivo delle membra del corpo separatamente considerate, rappresenta con evidenza un elemento micro–strutturante, nella raccolta, che determina *e* la prossimità tematica *e* l'ordine formale delle novelle 48 e 49 (analogo motivo per due novelle che si succedono).

[43] Cfr. la messa a punto di N. Labère sulla nozione di oscenità in *Défricher le jeune plant*, *op. cit.*, p. 9, n. 1.

[44] È alla novella 99 che R. Dubuis ha dedicato il proprio intervento nel convegno di Dunkerque (2011).

[45] Questo lato «surprenant» non ha nulla a che vedere con l'accezione negativa che l'aggettivo può assumere in francese moderno, conservando soltanto, come nel corrispettivo italiano «sorprendente!», il proprio significato di «eccezionale» (sèma dell'«eccezionalità»), al sapore di *éblouissement*.

[46] *Neque enim ait Evangelium: Caro Verbum facta est; sed ait: Verbum caro factum est. Verbum autem Deus; quia Deus erat Verbum* [...]; cfr. *Œuvres complètes de Saint Augustin*, Paris, L. Vivès, 1869–1878, vol. 18, p. 48: «sermon pour le jour de Noël», CLXXXVI, 2.